

Pojav novih oblik uprizoritvenih pisav v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja sicer ni odpravil tradicionalnih dramskih oblik, je pa korenito spremenil vlogo besedilnosti v gledališču. V članku zagovarjamo tezo, da je uprizoritvena pisava, osvobojena pravil dramske pisave in celo sintakse ter gramatike, v besedilno produkcijo vnesla *ilokacijsko logiko*. Članek zaključimo s preliminarnim razmislekom o razlikah med eksperimentalnimi strategijami pisave in najnovejšimi oblikami umetne inteligence za generiranje besedil.

---

**Ključne besede:** uprizoritvena pisava, performativnost, besedilna produkcija, ideologija, Jean-Luc Baudry, Rastko Močnik, umetna inteligenca

---

**Branislav Jakovljević** je profesor na Oddelku za gledališke in uprizoritvene študije Univerze v Stanfordu. Njegov najnovejši knjižni projekt se imenuje *Performativni dispozitiv: o ideološki produkciji vedênja* (*Performance Apparatus: On Ideological Production of Behaviors*). V njem zagovarja teorijo dispozitiva v uprizoritvenih študijih. Bil je tudi urednik in soprevajalec knjige *Filozofija parohializma* (*The Philosophy of Parochialism*) Radimirja Konstantinovića v angleščino in je avtor nagrajene monografije *Učinki odtujitve: performans in samoupravljanje v Jugoslaviji, 1945–1991* (2016), katere slovenski prevod smo dobili leta 2021.

bjakov@stanford.edu

# Uprizoritvena pisava: na strani, okoli nje in zunaj nje

---

Branislav Jakovljević

Oddelek za gledališke in uprizoritvene študije, Univerza Stanford

---

## 1. Uprizoritev - besedilo

Med dokumenti, povezanimi s praznovanjem dneva mladosti, ki jih hranijo v Arhivu Jugoslavije v Beogradu, je v dokumentu št. 114/II, mapa št. 21, predlog za stadionsko predstavo *Titova mladina* (*Titova omladina*), ki ga je spomladi leta 1972 predložil Rista Mitkovski, učitelj telesne vzgoje iz Makedonije. Libreto Mitkovskega kar prekipava od konvencionalnih podob, ki se uporabljajo v tovrstnih spektaklih, med drugim vključuje jugoslovansko zastavo, ki bi jo orisali s telesi telovadk, oblečenih v rdečo, belo in modro. Vendar pa predlog vsebuje tudi nekaj inovacij: kot izvirni prispevek Mitkovskega k repertoarju množičnih uprizoritev bi lahko šteli posebno prehodno vajo, ki jo je poimenoval »Obrat propelerja«. Ne glede na inovacije in klišeje pa gre nedvomno za drzen poskus neznanega navdušenca nad množičnimi predstavami. Na začetku sedemdesetih let so množične proslave ob dnevu mladosti vsako leto prirejali že več kot četrstoletja in organizacija spektaklov, ki so se odvijali na stadionu Jugoslovanske ljudske armade v Beogradu, je delovala kot dobro naoljen stroj. Čeprav je bil vsako leto objavljen odprt razpis za predloge, se je izoblikoval nabor ustvarjalnih ekip piscev, skladateljev in koreografov, ki so se redno prijavljali na razpis in tudi dobivali naročila. Proti takšnim profesionalcem Mitkovski ni imel nobenih možnosti.

Slaba tri leta prej, poleti leta 1969, je izšla druga številka revije *Rok: časopis za književnost, umetnost in estetsko preučevanje resničnosti*, v kateri so predstavili še eno zvrst umetniškega dela, ki je za glavni vizualni material uporabljalo enega od državnih simbolov. Slovenska umetnica Dreja Rotar je slovensko različico celotnega uradnega naziva jugoslovanske države, Socialistična federativna republika Jugoslavija, uporabila kot nekakšno *readymade* besedilo za svojo likovno pesem / konceptualno delo. Njeno delo uvaja celoten razdelek revije, posvečen delovanju slovenske neoavantgardne skupine OHO. Blok, posvečen skupini OHO, je obsegal še strip Marka Pogačnika, članke Pogačnika, Rastka Močnika in Francija Zagoričnika, fotografsko dokumentacijo s pre-

lomnega hepeninga *Triglav* ter izčrpen nabor primerov likovne poezije članov skupine. Razdelek se je začel z delom Dreje Rotar na dveh straneh, končal pa z Zagoričnikovo serijo *Tapete*. Tako kot Rotar je tudi Zagoričnik svoja dela ustvaril na *bankpost* papirju, vendar je v nasprotju z njo pri ustvarjanju vizualnih vzorcev uporabil samo ločila. Zagoričnik v delih raziskuje učinke ponavljanja, v prvi vrsti znakov na strani, pa tudi vzorcev, ki prehajajo z ene strani na drugo, Rotar pa na levi strani revije poudarja gibanje: sredino strani zaseda velik krog, tako da ostaja prostor za besedilo samo na obrobju, na desni strani pa je krog zapolnjen z besedilom, robovi pa so prazni.



Slika 1: Dreje Rotar: Brez naslova, *Rok*, št. 2 (1969)

Dela Mitkovskega in Dreje Rotar so nastala skoraj sočasno v Jugoslaviji, pri tem sta oba uporabila grafične strategije, ki presegajo in kljubujejo diskurzivnosti besedila. Vendar ima pri tem vsak od njiju drug namen, dosežeta pa tudi povsem različne rezultate. Če začnemo z najočitnejšim: prvi prihaja iz najjužnejše, druga pa iz najsevernejše republike socialistične Jugoslavije. Čeprav bi lahko bila omemba izvora voda na mlin razpravi o neenakomernem gospodarskem razvoju in kulturnih razlikah med republikami v jugoslovanski federaciji, velja opozoriti, da besedili sicer zastopata različni kulturi, ki pa ju ne opredeljuje geografija ali etnična pripadnost. Prvo delo pripada žanru množičnih proslav, ki jih je podpirala in spodbujala sama država. Kot take so bile deležne izdatne podpore s strani državnih institucij, prek množičnih in elektronskih medijev ter javnega izobraževalnega sistema pa so lahko dosegle najširše možno občinstvo: v idealnem primeru vse državljane Jugoslavije. Drugo delo pa je bilo objavljeno v obskurni reviji za književnost in umetnost, ki jo je ustanovil pisatelj Bora Ćosić, ki je bil tudi njen urednik skupaj z majhno skupino umetnikov in pisateljev, in se je v celoti financirala sama. Prvo delo je torej spadalo v glavni tok ideološke kulturne produkcije

v Jugoslaviji, drugo pa se je nahajalo na njenem obrobju, na porajajoči se alternativni umetniški sceni. Kljub temu ne gre zanemariti podobnosti med obema besediloma, saj morda niso nič manj pomembne kot razlike. Tako, na primer, obe besedili izvira-ta iz jezikovnih skupnosti, ki sta bili ločeni od prevladujočega srbohrvaškega jezika.<sup>1</sup> Obe sta tudi prevzemali simbole, ki so izhajali iz državnega ideološkega arzenala. Ne nazadnje se zdi, da pri obeh delih igra pomembno vlogo uprizarjanje: pri prvem gre za libreto, namenjen pripravi dejanskega živega spektakla, drugo pa združuje vizualno in verbalno gradivo z namenom, da bi doseglo performativne učinke na straneh revije.

In to je šele začetek. S časovne razdalje polovice stoletja želim pokazati ne le, da ti besedili pripadata različnima uprizoritvenima kulturama nekdanje Jugoslavije, ampak kako sta bili vpeti v širše zgodovinske, umetniške in ideološke smernice, katerih pomen tudi dandanes ni zgolj antikvaren. Sami po sebi besedili pričata o dvoumnosti, ki so relevantne tudi za sodobno kulturo. Te dvoumnosti se tičejo odnosa med besedilom in uprizarjanjem. Med drugim se ob tem zastavljajo naslednja vprašanja: kako pri uprizarjanju pride do produkcije pomena, kaj tvori besedilo uprizarjanja, in morda najpomembnejše, kakšni so pogoji besedilne produkcije uprizarjanja (in pri uprizarjanju)?

## 2. Stožec ...

Mitkovski v libretu na petnajstih straneh zasnuje vizijo množičnega spektakla, ki obsega sedemnajst enot, razdeljenih v tri glavne vaje, poleg tega pa še veličastne prihode in odhode nastopajočih, prehode, menjave pa tudi obvezne kompilacije folklornih plesov. Naslov je pod nekoliko konstruktivistično podobo na naslovnici knjižice izpisan z roko in v cirilici, ves preostali del dokumenta pa je napisan na pisalni stroj in v latinici. V pripovednem delu partiture avtor meša različna narečja srbohrvaškega jezika, napačno sklanja samostalnike, uporablja nepravilne spolne oblike in meša glagolske spregatve. Precej skrbneje so sestavljeni deli scenarija, v katerih ne uporablja diskurzivnega jezika in namesto tega posega po vizualni tipografiji. Tu se izogne konvencionalni naravi jezikovnega znaka; v ospredje postavi vizualno razsežnost črke ter zmožnost svoje naprave za zapisovanje, se pravi pisalnega stroja, za organiziranje tovrstnih elementov v večje geometrijske enote. Mitkovski ni bil izvedenec za književnost, temveč za telesno vzgojo, relativno malomarnost pri jezikovni in literarni plati scenarija pa je nadoknadil s spretnostjo v zapisu uprizoritve. Zato imamo lahko *Titovo mladino* za vzorčni primer uprizoritvenega besedila.

<sup>1</sup> V Socialistični federativni republiki Jugoslaviji se je jezik, ki ga je govorila večina prebivalcev Srbije, Hrvaške, Bosne in Hercegovine ter Črne gore, imenoval srbohrvaščina ali hrvaško-srbščina. Po razpadu skupne države pa je vsaka od novonastalih držav svoje narečje razglasila za samostojen jezik: bosanščino, hrvaščino, črnogorščino in srbščino.

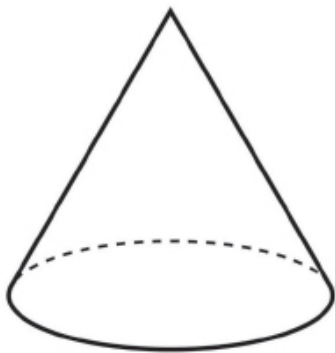


Slika 2: Titova mladina, zapis uprizoritve

Prve teoretske razmisleke o uprizoritvenem besedilu kot posebni in edinstveni gledališki obliki pisave je prispevala gledališka semiologija. Patrice Pavis je v knjigi *Jeziki odra*, enem prvih uspešnih semiotičnih poskusov vzpostavljanja dialoga z metodologijami, ki se uporabljajo v gledališki zgodovini in uprizoritvenih študijih, odprl vprašanje »spektakelskega besedila« kot »partiture, v kateri so vsi scenski sistemi uprizoritve artikulirani v prostoru in času« (*Languages* 18). Meni, da se gledališka semiologija ne bi smela omejevati na obravnavanje dramskih besedil, temveč bi se morala ukvarjati z »diskurzom uprizarjanja, z načinom, kako uprizoritev zaznamuje sosledje dogodkov, dialog vizualnih in glasbenih elementov«. Skratka, Pavis trdi, da bi morala gledališka semiologija za predmet preučevanja vzeti »uprizoritveno besedilo« in »način, kako je le-to strukturirano in razdeljeno« (prav tam 20). Precej let kasneje se je v kratkem geslu o uprizoritvenem besedilu v *Gledališkem slovarju* izkazal za precej manj programatičnega. Opredelil ga je kot »odnos med vsemi v predstavi uporabljenimi označujočimi sistemi, katerih razporeditev in interakcija oblikujeta režijo«; k temu pomenljivo dodaja: »uprizoritveno besedilo je potemtakem abstrakten in teoretski, ne pa empiričen in praktičen pojem« (Pavis, *Gledališki* 741). Iz tega bi bilo mogoče razbrati, da se živa predstava v svoji diahronosti in časovni zamejenosti

po eni strani inherentno upira odvisnosti semiotične analize od sinhronega pristopa k lingvističnim strukturam; po drugi strani pa tudi priznava degradacijo dramskega besedila kot določujoče značilnosti sodobnega gledališča.

Pojav uprizoritvenega besedila, ki je v nekaterih primerih privedel do preseganja konvencionalnega dramskega besedila, ni odpravil procesa označevanja, ki se skriva v samem jedru tradicionalnega gledališča. Michael Kirby, pionir raziskovanja hepeningov in drugih zvrsti, ki jih je poimenoval »novo gledališče«, je tip gledališča, ki temelji na literarnem scenariju, poimenoval »referencialno gledališče«. Po njegovem mnenju je v »uprizoritvah, zgrajenih po takšnem modelu [...], namen vsakega elementa nositi pomen ali pripomoči k dekodiranju tega pomena,« zato je predlagal shemo v obliki trikotnika ali stožca, po kateri se pomen nahaja »na zgornjem oglišču. V prenesenem pomenu se torej dviga nad vsemi drugimi elementi ali vidiki predstavitve; vsi ostali so tu samo zato, da podpirajo pomen« (Kirby, *A Formalist* 33). Pri tem se »vsi ostali« nanaša na vse materialne elemente na odru, od rekvizitov in kulis do igralcev, ki se nahajajo pri dnu stožca, pomen pa se, nasprotno, zgošča v točki, ki presega materialnost odra.



Slika 3: Diagram stožca

Paradoks referencialnega gledališča je v tem, da gledalca vabi, naj gleda skozi materialne elemente gledališke reprezentacije in s tem ugleda nematerialno in povsem simbolno instanco. Kirby namiguje, da se v gledališču stožec prevrne na stran: »lahko bi rekli, da gledalec gleda skozi osnovno stranico trikotnika, skozi ves material, ki tvori uprizoritev, za vsem tem pa se skriva pomen, ki je najpomembnejši« (33). Teatrogija in uprizoritveni študiji druge polovice dvajsetega stoletja so umik dramskega besedila z vrha reprezentacijskega stožca razglasili za dehierarhizacijo gledališča. Vplivni teksti so drug za drugim za ta preobrat peli hvalo avantgardi. Najzadošča zgolj nekaj primerov.

V ZDA je gledališki režiser in raziskovalec Richard Schechner v spisu »Drama, scenarij gledališče in uprizoritev« (»Drama, Script, Theater, and Performance«, prvič objavljenem leta 1973), enem od spisov, ki so utemeljili novo akademsko področje uprizoritvenih študijev (angl. *performance studies*), predlagal redefinicijo osnovnih gledaliških pojmov, ki se vsi nanašajo na različne oblike zapisov. Razlikoval je med »dramo« kot literarnim besedilom in »scenarijem« kot »nečim, kar obstaja pred vsakim udejanjenjem« (Schechner, *Performance* 70). Pri tem se scenarij opira na nebesedilno vrsto pisave: gre za »osnovno kodo dogodkov«, ki, drugače kot pri drami, ni posredovana prek medija pisave (in branja), temveč »od ene osebe do druge« (72). Na drugi strani oceana, predvsem v Nemčiji, kjer je državna podpora omogočala pogoje za razcvet drzne in dinamične gledališke scene, so raziskovalci v izzivu, ki ga je novo gledališče postavilo hegemoniji dramskega besedila, prepoznali širjenje izraznih možnosti odra. Najbolj znan med njimi je Hans-Thies Lehmann, ki je trdil, da »postdramsko gledališče ni samo novi način uprizoritvenega teksta (kaj šele novi tip gledališkega teksta), marveč je tip uporabe znaka v gledališču, ki *obe plasti gledališča temeljito prežame s strukturalno spremenjeno kvaliteto dogodkovnega teksta*« (*Postdramsko* 105, avtorjev poudarek). V vsej tej zgodbi o obračanju drame na glavo, ki prevladuje na obeh straneh Atlantika, pa nihče ne omenja, da to ni privedlo do strmoglavljenja hierarhije produkcije pomena, temveč je zgolj spremenilo njene pogoje.

V spisu »Drama, scenarij, gledališče in uprizoritev« ter v številnih drugih spisih iz sedemdesetih in osemdesetih let prejšnjega stoletja Schechner trdi, da na vrhu Kirbyjevega namišljenega stožca nimamo več dramatika, avtorja »drame«, temveč režiserja kot avtorja »scenarija«. Lehmann z natančno razdelavo strategij in tehnik postdramskega gledališča razširi položaj avtorja od režiserja tudi na koreografe, oblikovalce, vizualne umetnike in uprizoritvene kolektive. V *Postdramskem gledališču* v tematskem sklopu, posvečenem izraznim sredstvom novih gledaliških praks, besedilo postavi ob bok drugim temeljnim prvinam uprizoritve, kakršne so prostor, čas, telo in mediji. V ta namen pa je bilo treba »besedilo« zreducirati na govorni jezik oziroma odrsko izreko in odsotnost le-te.

V tem pristopu manjkata dve pomembni podrobnosti. Prvič, postdramsko gledališče ni posttekstualno. Detronizacija literarnega besedila v gledališču ni pomenila izločitve besedila iz uprizoritve, temveč ga je osvobodila omejitev, ki so na zahodu veljale za dramsko pisavo že vsaj od Aristotelove *Poetike*. V tradicionalnem gledališču literarno besedilo ni le nosilec pomena, je tudi posoda tradicije, ki jo vnaša v produkcijo pomena. In drugič, to, da literarno besedilo odstavimo z »vrha« stožca referencialnega gledališča, še ne pomeni, da odstranimo pisavo iz uprizarjanja, temveč jo samo sprostim na doslej nepričakovane načine. Če postdramsko gledališče sploh kaj ukine, je to enosmerno razmerje med pisavo in predstavo. V novih oblikah v živo izvajane umetnosti, kot so hepeningi in performansi, pisava poteka v vse smeri, vključno z

neposrednim obratom konvencionalnega vrstnega reda med pisavo in uprizarjanjem: uprizarjanje se vrača v pisavo in s tem spreminja samo strukturo in namen produkcije besedila. Četudi nenadni razcvet novih oblik performativne pisave ni trajno spremenil načina, kako nastajajo in se pišejo gledališke igre, je vnesel radikalno spremembo v razumevanje besedilnosti v gledališču. Iz literarnega dela in privilegiranega nosilca pomena je bilo besedilo zreducirano na funkcijo strukturalnega sredstva. Resnično dehierarhizirano gledališče ne nadomesti »drame« s »scenarijem« ali s kakšnim drugim privilegiranim besedilom ter ene vrste avtorja (dramatika) z drugo (režiser, producent itd.), temveč razglasi, da je kot tekst mogoče uporabiti karkoli: tako kot dramsko igro lahko za tekst vzamemo tudi kak vsakdanji uporabni predmet pa tudi posneto glasbo, kos oblačila, roman ali telesa nastopajočih, zbranih v prostoru, kjer pa v procesu nastajanja uprizoritve niso več odločilne njihove veščine, temveč njihove izkušnje, vedênja, odnosi in želje. Ena najpomembnejših posledic razširitve razumevanja pisave v uprizarjanju tako ni bila vzpostavitev nove hierarhije v gledališču, temveč izziv, ki ga je proces snovanja pomenil za »avtorsko« gledališče in hierarhizirane režime odrskega uprizarjanja nasploh.

### 3. ... in površina

O razmahu uprizoritvene pisave, ki je nastopil z razcvetom uprizoritvenih oblik, ki so izpodbijale referencialno gledališče, pričajo antologije, kakršna sta 700 strani obsegajoča zbirka *Scenariji: predloge za uprizarjanje* (*Scenarios: Scripts to be Performed*, 1980), ki jo je uredil Richard Kostelanetz in je črpala predvsem iz ameriške neoavantgarde, ter *Generator:: za proizvodnjo poljubnega števila dramskih komplesov* (2021) Blaža Lukana. Tovrstno pisanje zagotovo presega posamezno kulturo ali jezik in luč sveta bi lahko ugledale (in bi tudi morale!) še številne druge podobne antologije uprizoritvenih besedil. Že bežen pregled na obstoječe antologije pokaže, da uprizoritvena pisava ni kak poseben slog, ki bi sledil nekemu predpisanemu naboru pravil. Prav nasprotno, kot kaže, so ta besedila dokaz vročičnega raziskovanja nešteti načinov, kako se oddaljiti od konvencionalne dramatike. Uprizoritveno besedilo je tako lahko vizualni, glasbeni zapis, načrt za hepening, eksperimentalna igra, strip (kot na primer *Animacija rdečega konja* (*Red Horse Animation*) Leeja Breuerja) ali kakršna koli kombinacija gradiv, ki jih uporabijo pri nastajanju predstave in njenem dokumentiranju. Pavis v kratkem geslu v *Gledališkem slovarju* predlaga, da uprizoritveno besedilo »predstavo pojmuje kot reduciran model, pri katerem opazujemo obdelavo smisla« (741). To pa lahko trdimo za vsako besedilo, ki je namenjeno uprizarjanju, od Ikeinih navodil za sestavljanje pohištva pa do manevrskih načrtov v teatru vojaških operacij. Posebnost produkcije besedil, ki jih obravnavamo, je tako v razmerju med pisavo in uprizarjanjem.



Ni presenečenje, da Jean-Louis Baudry v pomembnem članku »Pisava, fikcija, ideologija« (»Écriture, fiction, idéologie«), ki pa je le redko predmet razprav, saj ga je napisal še pred vplivnimi besedili o filmskem aparatu, za ponazoritev »metafizičnega modela spoznavanja« (21) uporabi enak geometrijski lik kot Kirby. Tudi tu naletimo na lik, ki »bi bil podoben stožcu, katerega edini vidni del je osnovna ploskev, ki predstavlja zamejeno površino. Vse točke osnovne ploskve so povezane z eno samo, nevidno piko, z vrhom, ki pa je umeščen v neskončnost. Neskončnost se nahaja zunaj ploskve, onkraj nje. Vsaka točka zamejene ploskve je projekcija vrha na osnovno ploskev« (21). Zato spoznavanje, se pravi razločevanje pomena ali branje, »pomeni poskus prečenja črt, ki vrh povezujejo s točko na osnovni ploskvi« (21). Konica stožca označuje položaj »avtorja« in »dela«, ki ga podpira ne samo kultura, ampak tudi pravna ureditev. Prek kategorij, kakršni sta avtor in delo, se produkcija pomena neločljivo poveže z ekonomsko produkcijo. Vprašanje produkcije pomena, ki se odraža v gledališkem režimu referencialnosti, potemtakem ni omejeno zgolj na estetiko reprezentacije, temveč v precejšnji meri tudi na njeno politiko. V nasprotju s Kirbyjem (ki najverjetneje ni vedel za članek »Pisava, fikcija, ideologija«, ko je pisal knjigo *Formalistično gledališče*) in drugimi kritiki literarnega ali »dramskega« gledališča Baudry kot alternativo hierarhičnemu modelu produkcije pomena predlaga *ploskev*.

V tem modelu je neskončnost, ki se dotika vrha stožca, premeščena v brezmejnost nezamejene ravnine, ki vsebuje množico izjav. Po tej shemi pomen ne nastaja s prehodom od neskončne ali transcendentalne točke k vidni in otipljivi osnovni ploskvi (z Gillesom Deleuzom bi lahko temu rekli ravnina imanence), temveč prek interakcije med besedili. Na ploskvi tako bližina in sorodnost nadomestita razdaljo in prenos. Tu je »vse izjavljeno, vsak tekst, ki ga razumemo prek razmerij, ki jih vzdržuje z drugimi izjavami, z drugimi teksti, se tako zdi kot razširitev ploskve« in je potemtakem »odgovoren za vse izjave, s katerimi se mu križajo poti« (Baudry 22). Na tej »brezmejni ploskvi«, ki nima »ne osi ne središča«, pisava ne reprezentira več »polja realnosti zunaj sebe«, temveč postane »aktivni del teksta, ki se nenehno izpisuje« (22). Ena glavnih posledic takšne preusmeritve produkcije pomena je izginotje »subjekta, vzroka pisave« (22). To pa radikalno spremeni sam koncept pisave. To ni več »stvaritev izoliranega posameznika; ne moremo je več obravnavati kot lastnino tega posameznika, ampak se, nasprotno, [...] kaže kot ena partikularnih manifestacij splošne pisave« (22). Baudryjev pojem *splošne pisave*, ki je po eni strani brez avtorja, po drugi pa se neposredno povezuje z drugimi besedili in drugimi oblikami besedilnosti, je izjemnega pomena za uprizoritveno pisavo. Kaj se torej dogaja na ploskvi? Kako deluje takšna besedilna in uprizoritvena produkcija?

## 4. Od ilokucijske k ilokacijski pisavi

Eden ključnih trenutkov v procesu spodkopavanja moči, tradicionalno pripisane avtorju, je nastopil, ko je John Cage v proces glasbene kompozicije uvedel aleatorne postopke. Podobno kot Merce Cunningham v plesu, Jackson Mac Low v poeziji in George Brecht v vizualni umetnosti je Cage postavil pod vprašaj primat odločujočega uma pri ustvarjanju glasbenih partitur. Po njegovem zgledu so Iztok Geister, Marko Pogačnik in Rastko Močnik, uredniki zvezka »Programirana umetnost« revije *Problemi*, ki je izšel januarja 1970, za določanje vrstnega reda besedil, ki so jih sprejeli v objavo, uporabili kar fizično težo besedil. »Prispevke (članke, fotografije, slike) smo dobesečno stehali s kuhinjsko tehtnico starejše izdelave, ne elektronsko. Gradivo smo potem razvrstili od najtežjega do najlažjega« (»Breaking Point« 23). Pri sprejemanju naključnosti in drugih postopkov za odpravljanje ali omejevanje avtorskih odločitev poudarek ni bil toliko na anonimizaciji avtorske avtonomije, ki oblikuje umetniško delo, temveč bolj na spodkopavanju konvencionalne linije vzročnosti pri njegovi produkciji.

To načelo je jasno razvidno iz Močnikovega prispevka v omenjeni številki revije, dela z enostavnim naslovom *Drama*. V preambuli v enem samem stavku razglasi: »Vsako dramsko besedilo je program« (Lukan 101). Dramska pisava se namreč od drugih literarnih oblik loči po pragmatični usmerjenosti k predstavitvi v živo. Sicer vsaka vrsta pisave predpostavlja določeno vrsto branja, a uprizoritvena pisava naslavlja mehanizem za dešifriranje, imenovan gledališče, ki ga sestavljajo izurjena telesa, arhitekturne strukture, zapletena mašinerija in visoko specializirani predmeti. Močnik te osnovne lastnosti uprizoritvenega besedila ne postavlja pod vprašaj, temveč jo izpelje do njene končne posledice. Prostor, telo, kretnjo, glas in gib prepozna kot elementarne lastnosti uprizoritve, v nadaljevanju pa vzpostavi osnovna pravila kombiniranja in urejanja le-teh v sintagmatske verige. Zvest cageovskim načelom kompozicije in uprizarjanja nakaže, da mora biti »program« njegove drame »kar se da tog«, obenem pa mora ohraniti naključnost, ki je v srčiki vsake predstave (101). Najnazornejši primer takšnega pristopa je znamenita skladba 4'33", pri kateri je Cage s pomočjo naključnih postopkov določil trajanje vsakega segmenta izvedbe. Vendar pa je odrekanje avtorstvu povezano z zahtevo po tem, da je treba tako nastalo skladbo izvajati neomajno natančno in zvesto slediti partituri. Čeprav mnogi menijo, da 4'33" ne zahteva dejanske izvedbe in da lahko trajanje s pomočjo štoparice »izvede« kdor koli in kjer koli, je Cage vztrajal, da je treba skladbo izvajati z vsemi pritisklinami tradicionalnega klavirskega koncerta: z glasbilom, v primernem prostoru, z glasbenikom in pred občinstvom. Le pod temi pogoji skladba 4'33" v celoti izpolni zahteve Cageovega kreda o tišini kot vsakem zvoku, ki ni nameren. Z drugimi besedami, čeprav zelo široko odpre referenčno polje, je delo 4'33" še vedno referencialno. Čeprav lahko partituro obravnavamo kot avtonomno umetniško delo, na primer vizualno, pri izvedbi (ali uprizoritvi) ohranja vse lastnosti glasbenega zapisa, ki se iz enega medija (diskurzivnega,

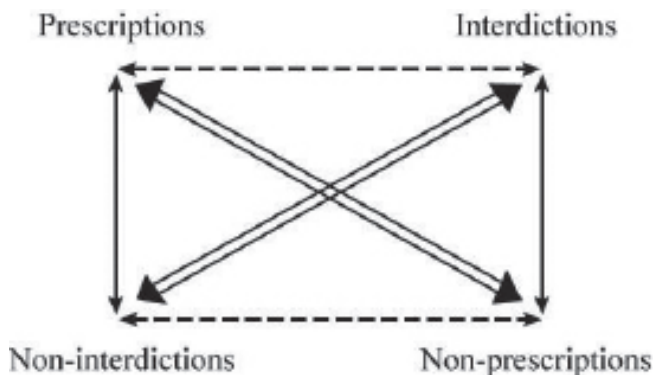
notnega, vizualnega) prenese v drugega (izvedba/uprizoritev). Na tej točki se Močnik oddalji od cageovske estetike.

*Drama* in *Generator* spadata v konstelacijo uprizoritvenih besedil, ki se poslužujejo ponavljanja in variacije kot glavnih organizacijskih načel. *Generator*, ki je na področju deestetizacije uprizoritvenega besedila radikalnejši od *Drame*, po formalni plati spominja na številna postcageovska in fluxusovska dela, ki so se posluževala novih oblik notnega zapisa in so bila skoraj brez izjeme namenjena uprizarjanju. Do nadaljnje radikalizacije razmerja med notnim zapisom in uprizarjanjem je prišlo s preoblikovanjem položaja teksta v konceptualni umetnosti konec šestdesetih in na začetku sedemdesetih let. Če so »besede« in »stavki« zmožni nadomestiti umetniške objekte, kot je trdil Sol Le Wit, to zagotovo velja tudi za uprizarjanje. Povedano na kratko, razlika med fluxusovskim delom Dicka Higginsa *Vsemu svoj letni čas* (*To Everything Its Season*, 1958) in konceptualnim umetniškim delom Vita Acconcija *Dvanajst minut* (*Twelve Minutes*, 1967) je v tem, da je v prvem primeru končna referenca še vedno uprizoritev v živo, tudi če delo ne bi bilo nikoli uradno uprizorjeno.

Čeprav se poslužujeta enake permutacijske logike in sta si na papirju zelo podobni, ti deli predstavljata dve zelo različni obliki razumevanja odnosa med besedilom in uprizarjanjem. Kot nekateri drugi konceptualni umetniki, na primer Dan Graham, tudi Acconci vzpostavlja »samogenerativno strukturo«, ki je neodvisna od kakršne koli materialne inscenacije (Kotz 135). Drugače od Higginsa, čigar uprizoritvena besedila so bila, ne glede na formalne razlike med njimi – miniaturne igre, verzne drame, scenariji za dogodke, partiture dogodkov – namenjena uprizarjanju, je Acconci svoje performanse iz zgodnjih sedemdesetih let prejšnjega stoletja imel za nadaljevanje dela na področju poezije, s čimer se je ukvarjal neposredno pred tem. Performansov ni pojmoval kot predstavitev svojih pesmi v živo, temveč kot nadaljevanje konceptualne prakse, ki jo je sprva razvil na papirju. Govoril je, da je zapis na strani uporabil »kot izhodišče dogodka, ki se nadaljuje zunaj strani« (nav. po Kotz 165). V referencialnem gledališču vsaka oblika zapisa, od literarne drame do vizualne partiture, predpostavlja proces prenosa iz enega medija v drugega in ta prenos udejanja inherentno metaforično razmerje med tekstom in uprizoritvijo. V praksi Acconcija in številnih drugih konceptualnih umetnikov in umetnikov performansa pa je tekst neločljivo povezan z uprizoritvijo, njun odnos pa je performativne narave. Pri tem tekst ni performativen zato, ker bi prevzel nekatere lastnosti performansa, temveč zato, ker se ne nanaša na objekt zunaj sebe, temveč se vedno vrača k sebi. S tem besedilo sprejme enega najzahtevnejših pogojev umetnosti performansa, ki od umetnika zahteva, da zavzame hkrati položaj tako ustvarjalca kot umetniškega objekta. Nasprotje referencialnega ni nerefencialni, temveč samoreferencialni performans. Močnikov *Generator*, ki se bolj sklada z Acconcijevimi pesmimi kot pa z libreti Higginsovih hepeningov ali partiturami dogodkov Georgea Brechta, je eno tistih besedil, pri katerih se dogodek začne

na strani papirja, kasneje pa se oddalji od nje, s tem pa zabriše vrzel med besedilom in uprizarjanjem. S tem tekstualizira stvari in dogodke, ki mu prekrizajo pot, in se, ravno obratno, podvrže pogojem (umetniškega) objekta in (umetnosti) performansa. Čeprav ni nobene metode za takšno izmenjavo med besedilom in nebesedilnim, se zdi, da *Generator* ponuja opazen primer uprizoritvenega besedila, ki preizkuša robove reprezentacijskega polja (v tem primeru strani).

Močnik ni umetnik ali dramatik, temveč filozof in sociolog (in v tem pogledu ni nobena izjema: zavračanje referencialnega gledališča je odprlo uprizoritveno pisavo tudi negledališčnikom: slikarjem, kiparjem, glasbenikom, filozofom, kritikom ...) Ko so Močnika v nedavnem intervjuju s Sezginom Boynikom vprašali o povezavah s skupino OHO in njegovem zgodnjem delu pri številki *Problemov* o programirani umetnosti, je to navezal na svoje poznejše delo na področju filozofije in sociologije literature. Pri tem je še posebej zanimivo ukvarjanje z delom francosko-litovskega semiologa Algirdasa Greimasa, čigar semiotično teorijo je Močnik uporabil pri sociološki analizi poezije Franceta Prešerna. V spisih, kakršna sta »Umetnostno v literaturi« (1983) in »K sociologiji slovenske književnosti: Prešeren v nizu ideoloških menjav« (1983), Močnikovo nagnjenost k diagramatizaciji, ki je očitna že v *Drami* in *Generatorju*, prevzame posebno obliko Greimasove predelave Kleinove četverke, ki jo je lingvist uporabil pri raziskovanju kompleksnih semiotičnih razmerij, ki se upirajo osnovni strukturi znaka:



Slika 4: Algirdas Greimas: Elementarna struktura pomena

Razmerje med označevalcem in označencem načeloma temelji na opoziciji, Kleinoва četverka pa ponuja možnost vzpostavitve mnogoterih odnosov v procesu označevanja. Greimas je Kleinovo četverko predelal v elementarno strukturo pomena, pri čemer zgornji par sestavljajo predpisi (pozitivne zapovedi) in prepovedi (negativne zapovedi), spodnji pa označuje niz inverzij le-teh: ne-prepovedi in ne-predpise. Dinamika znotraj te »elementarne strukture pomena« je organizirana okoli dveh vrst

disjunkcije: disjunkcija nasprotij (ki jo označuje črtna črta) in protislovij (ki jo označuje polna črta). Kleinova četverka ponuja alternativo binarni opoziciji kot ključni lastnosti jezikovnega znaka. Greimas to ponazori s preprosto semiotiko semaforja: če zelena luč pomeni predpis, rdeča luč pa prepoved, lahko rumena luč pomeni bodisi ne-predpis ali pa ne-prepoved, glede na vrstni red, v katerem se pojavi (Greimas 92). Binarni znaki se povezujejo v označevalne verige, Kleinova četverka, kot jo je zasnoval Greimas, pa je zmožna vzpostaviti polja označevanja. V tem smislu ponuja razdelavo procesov produkcije pomena, ki potekajo na ploskvi, se pravi v modelu, ki ga Baudry ponuja kot alternativo stožcu. Pri tem je pomembno, da se v Kleinovi četverki, tako kot v Acconcijevi poeziji, pritisk vrši na robove kvadrata. Če je Acconcijev performans nadaljevanje (in ne prenos) besedilne prakse, ki se začne na strani, Kleinova četverka omogoča vzpostavitev razmerij, ki se širijo prek meja izhodiščnega grafa, kot je pokazala Rosalind Krauss v razpravi »Kiparstvo v razširjenem polju« (»Sculpture in the Expanded Field«).

Močnik gre pri branju Prešernove poezije v nasprotno smer od raziskovalcev, ki Kleinov diagram uporabljajo kot splošno interpretativno shemo (med drugimi Krauss in tudi Greimas sam). Namesto da bi sledil trajektorijam, ki se širijo iz glavnih točk in se razraščajo v mreže pomenov, se, ravno nasprotno, zdi, da se osredotoča na ostanke binarnega znaka v tej shemi, ki se nahajajo na presečišču diagonalnih črt v središču grafa. S pomočjo takšnega pristopa Močnik prepozna in razvije specifično strukturo Prešernove pesmi, za katero je, kot trdi, značilno prazno polje v samem jedru. Pri tem predlaga, da je ta manjkajoči element »označevalec, ki bi lahko bil učinkovit«:

Tako je označevalec pesmi razglašen za neučinkovitega, estetskega, kar pomeni, da tam ne more delovati nič performativnega; ni nobene ilokucijske moči, diskurz je »etioliran«, kot bi rekel Austin, ima zgolj to estetsko, blokirano označevalno delovanje. Po moji takratni teoriji naj bi se celotna pesem vrtela okoli tega označevalnega elementa, okoli nečesa, kar se ne oznanja [...]. (Močnik, »Breaking Point« 25)

Močnikovo *Dramo* in v še večji meri *Generator* lahko razumemo kot popolno inverzijo strukture estetskega označevalca, ki jo je razkril v Prešernovi romantični poeziji. Tu ilokucijsko moč nadomesti določena *ilokacijska* logika, logika permutacije in multiplikacije, ki uprizoritev postavlja kot podaljšek in nadaljevanje besedila (in *vedno* tudi obratno).

Permutacijske operacije so ključni element tudi pri obeh primerih uprizoritvene pisave, ki smo ju omenili na začetku članka. Kljub temu pa vsako od besedil predpostavlja drugačen, če ne celo povsem nasproten status uprizarjanja. V libretu Mitkovskega spektakel doseže vrhunec z vajo pisave, v kateri se abstraktni liki, ki jih oblikujejo telesa telovadcev na nogometnem igrišču, spremenijo v prepoznavne oblike in besede. Podobi zastave, ki jo izoblikujejo telesa gimnastičark, sledi ime predsednika re-

publike, ki ga izpišejo telesa nastopajočih moških: »Moški izoblikujejo besedo TITO« (Mitkovski 8). Raba teles nastopajočih za ustvarjanje besedil je bila uveljavljena konvencija v socialističnih množičnih uprizoritvah vse od začetkov v Sovjetski zvezi pa do Jugoslavije in drugod. Tej osupljivi literarizaciji uprizoritvene pisave so raziskovalci performansa posvečali razmeroma malo pozornosti. V enem redkih poskusov, da bi jo umestil v širši kontekst estetskih pojavov, jo je Bora Ćosić v knjigi *Mešani mediji* (*Mixed Media*, 1970), ki se precej zgleduje po Fluxusu in je, tako kot revija *Rok*, samostojna avtorska publikacija, opisal kot »telopis« (7). Diskurzivno organizirana telesa so telesa, ki ne pišejo in ne berejo, temveč so napisana in dana v branje. Tekst in uprizarjanje združujejo tako, da ustvarijo vrtinec, ki se upira logiki označevalca, obenem pa tvorijo še posebej vpadljivo utelešenje pisave. Kar pa še ne pomeni, da delo Rotarjeve in druga podobna dela poskušajo doseči raztelesenje pisave.

Telo ni samo po sebi odporno proti moči jezikovnega znaka in ravno telopis to dokazuje. V tovrstni tekstualizaciji telesa lahko prepoznamo prazno formo uprizoritvene pisave. Končni rezultat ni tekstualnost, ki bi jo tvorila telesa, temveč ravno nasprotno: podreditev uprizarjajočih teles označevalnim strukturam, ki so jim tuje. Gre za demonstracijo estetizacije teles, katere rezultat je »manjkajoči element«, prazen prostor v središču označevalne strukture, identičen tistemu, ki ga je Močnik prepoznal v romantični poeziji (in v tem lahko vidimo, kako zelo pomembna je tesna povezava med romantiko in določeno vrsto množičnih performansov). Delo Rotarjeve pa ta proces obrne, saj literarizira in naredi viden prav manjkajoči element v središču ideološke reprezentacije. Telopis predstavlja lažno uprizoritveno pisavo, besedilo Rotarjeve, prikrajšano za živo prisotnost teles, pa vzpostavi uprizarjanje pomena s pomočjo dislokacije ideološkega teksta. *Ilokacijska* moč tega gibanja tvori njegovo uprizoritev. Kolikor se v njem besedilo uprizarja neodvisno od vsake možnosti in potrebe po transmediaciji, gre pri brezimnem besedilu Dreje Rotar za zgleden primer uprizoritvene pisave.

## 5. Postscriptum: O novi generaciji generatorjev

Ko sem na začetku oktobra 2022 na *Amfiteatrovem* simpoziju ob izidu antologije *Generator* Blaža Lukana predstavil zgodnjo različico tega članka, se mi še sanjalo ni, da se je začela razvijati povsem nova industrija, ki temelji na ustvarjanju jezikovnih, vizualnih, zvočnih in kodirnih vsebin. A prvi znaki so se že kazali. Avgusta istega leta je odjeknila novica, da je na tekmovanju likovnih umetnin na državnem sejmu v Koloradu zmagal neki oblikovalec iger z delom *Théâtre D'opéra Spatial*, ki je nastalo s pomočjo generatorja podob umetne inteligence DALL-E. Nekaj tednov po simpoziju v Ljubljani je OpenAI, prav tisto zagonsko podjetje, ki je pripravilo tudi DALL-E, predstavilo ChatGPT, jezikovni generator, ki je po moči in učinkovitosti brez para. ChatGPT daleč presega podobne klepetalne robote, kot sta Siri in Alexa, in dokazal je, da je spo-

soben ustvariti znanstvene članke na ravni dodiplomskega študija, pesmi, osnovno kodiranje in celo glasbene kompozicije. Naslednjih nekaj mesecev so mediji obširno poročali o dogajanju na področju umetne inteligence. Kot številne druge visokošolske ustanove je tudi moja univerza pohitela in pripravila nove smernice, ki naj bi preprečile ali celo onemogočile goljufanje pri izpitih in seminarskih nalogah (ironično pri tem je, da je univerza, kjer sem zaposlen, odločilno prispevala k zagonu in ohranjanju digitalne industrije, znane kot Silicijeva dolina). Zdi se, da bodo akademski članki, kot jih poznamo, kmalu končali na smetišču zgodovine. Ni presenečenje, da sem zadnjih nekaj mesecev večkrat razmišljal o Močnikovem *Generatorju* in novih programih za generiranje besedil. Ali vstopamo v strukturalistično utopijo samogeneriranega besedila brez avtorja, ki se producira v neskončnost? Ali tako deluje tisto, čemur Baudry pravi *splošna pisava*?

Tečejo šele prvi meseci strojno generirane besedilnosti, zato je presgodaj, da bi lahko ponudili dokončne odgovore na ta in številna druga vprašanja. Kljub temu pa nekaj stvari že lahko razberemo. Umetna inteligenca, ki generira besedila, slike, video in zvok, se od *Generatorja* in drugih praks konceptualne umetnosti razlikuje po tem, da deluje po načelu pregledovanja in sortiranja ogromnih količin podatkov, ne pa po načelih permutiranja omejenega števila informacijskih enot. Umetna inteligenca omejuje in izključuje naključnost, cilj umetniških praks, ki jih raziskujem v članku, pa je povečati obseg kombinacij s tem, da naključje postavi v ospredje (ChatGPT sicer lahko napiše pesem v dadaističnem slogu, vendar pa ne ve, kakšen je njen namen). Pri tem se je pomembno zavedati, da so generatorji umetne inteligence mimetični stroji; odlikujejo se v »igri imitacije« Alana Turinga, ne razumejo pa, kaj daje živost antimimetičnim praksam. Naslednje nič manj pomembno dejstvo je, da se umetna inteligenca priklaplja na človeško potrebo po produkciji pomena, tako da tudi vsebina, ki je sama po sebi nesmiselna, začne izžarevati pomen ob srečanju z bralcem. Namen konceptualne umetnosti in besedilnih praks je bil tovrstni avtomatizem pri produkciji pomena postaviti pod vprašaj. V tem smislu je umetna inteligenca centripetalna, kar pomeni, da razpršene informacije zbere v eno samo žarišče pomena, nasprotno pa je bil cilj *Generatorja*, kot smo videli, preizkušati konceptualne meje besedila in pri tem razsrediščiti pomen, se pravi, da gre za centrifugalno delovanje. Umetna inteligenca ne odpravi ideje avtorstva, temveč idejo avtorske funkcije aktualizira do mere, kakršne prej nismo poznali.

Ker so generatorji umetne inteligence mimetični, skušajo ljudem ugajati, kot so opazili že prvi uporabniki. Odlikujejo se pri odgovarjanju na vprašanja s tem, da povzemajo prejete ideje, shranjene v gigabajtih spletnih podatkov, ki jih pregledujejo. Ko pridemo do kritičnega poizvedovanja, pa se izkaže, da so le okorni stroji. Z drugimi besedami, znajo izvrševati, ne znajo pa uprizarjati. Novi programi umetne inteligence se zdijo kot tisto prazno, čisto estetsko središče Greimasovega diagrama, le da razširjeno do ne-

slutenih razsežnosti. V bistvu gre za ideološke stroje in kot taki so sorodnejši poreklu stadionskih spektaklov kot pa besedilnim in umetniškim praksam, s katerimi jih družijo zgolj formalna podobnost (pomislimo na libreto Mitkovskega in vizualno pesem/performans Dreje Rotar). Nekaj pa je gotovo: v trenutku pisanja tega članka, marca leta 2023, je vprašanje »generiranja« kakršne koli vsebine (besedilne, vizualne, zvočne, video itd.) veliko zapletenejše, kot je bilo še, ko sem ta članek začel pripravljati.



- Acconci, Vito. *Language to Cover a Page: The Early Writings of Vito Acconci*, ur. Craig Dworkin, The MIT Press, 2006.
- Baudry, Jean-Louis. »Écriture, fiction, idéologie.« *Tel Quel*, št. 31 (jesen), 1967, str. 15–30.
- Ćosić, Bora. *Mixed media*. Samozaložba, 1970.
- Greimas, A. J., in F. Rastier. »The Interaction of Semiotic Constraints.« *Yale French Studies*, št. 41, 1968, str. 86–105.
- Higgins, Dick. *Jefferson's Birthday*. Something Else Press, 1964.
- Kirby, Michael. *A Formalist Theatre*. University of Pennsylvania Press, 1987.
- Kotz, Liz. *Words to be Looked At: Language in 1960s Art*. The MIT Press, 2007.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*. Prev. Krištof Jacek Kozak, Maska, 2003.
- Lukan, Blaž, ur. *Generator:: za proizvodnjo poljubnega števila dramskih kompleksov*. SLOGI in AGRFT, 2021. Dokumenti Slovenskega gledališkega inštituta, 103.
- Mitkovski, Rista. *Titova omladina*. Neobjavljen rokopis. Arhiv Jugoslavije, fond št. 114/II, fascikel št. 21, 1972.
- Močnik, Rastko, in Sezgin Boynik. »Breaking Point of Structures: From Concrete Poetry to Partisan Print. Interview with Rastko Močnik by Sezgin Boynik.« *OEI*, št. 90–91. *Sickle of Syntax & Hammer of Tautology: Concrete and Visual Poetry in Yugoslavia, 1968–1983*, ur. Sezgin Boynik, 2021, str. 19–25, 30–32.
- Pavis, Patrice. *Languages of the Stage: Essays in the Semiology of Theatre*. Performing Arts Journal Publications, 1982.
- . *Gledališki slovar*. Mestno gledališče ljubljansko, 1997.
- Rotar, Dreja. [brez naslova]. *Rok: časopis za književnost, umetnost i estetičko ispitivanje stvarnosti*, Beograd, 1969, n. p.
- Schechner, Richard. *Performance Theory*. Routledge, 1988.